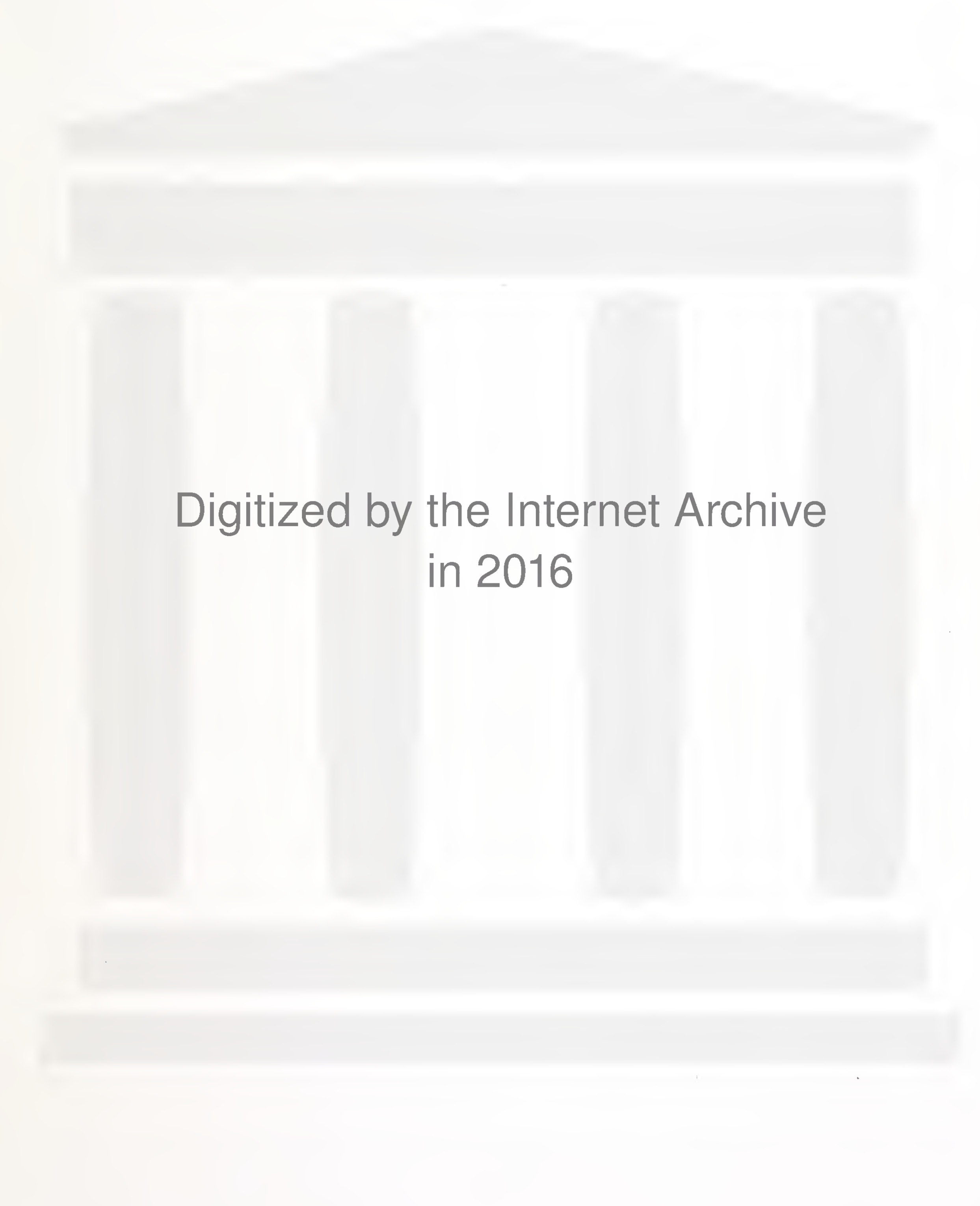
NEUERE FÆLSCHUNGEN VON ANTIKEN

VON

ADOLF FURTWÆNGLER

GIESECKE & DEVRIENT
BERLIN LEIPZIG
1899







NEUERE FÆLSCHUNGEN

VON ANTIKEN



NEUERE FÆLSCHUNGEN

VON ANTIKEN

VON

ADOLF FURTWÆNGLER

GIESECKE & DEVRIENT

BERLIN LEIPZIG

1899



DEM Wetteifer, den die verschiedenen Nationen in Ausgrabungen auf dem klassischen Boden gegenwärtig bethätigen, entspricht der nicht minder rege Eifer, den die grossen Museen und Sammler entwickeln, um käufliche Altertümer zu erwerben. Aber Manchem sind die Antiken nicht recht, wie sie der Boden immer noch in wunderbarer Fülle liefert, die schlichten edlen, oft unscheinbaren und verletzten Werke. Sie wollen aufregende neue, sogenannte „exceptionelle Prachtstücke", die auch durch vollständige Erhaltung „ästhetisch befriedigen" sollen. Es wäre ein Wunder, wenn dieser Nachfrage nicht auch ein Angebot entgegenkäme. Denn wenn der Boden sie nicht hergeben will — warum sollte man sie nicht neu machen können, diese begehrten „ästhetisch befriedigenden Prachtstücke"?!

Nun, sie werden auch gemacht, und sie werden verkauft, letzteres freilich nur da, wo jenes Verständnis als der schützende Panzer fehlt, das nur durch geduldig liebevolles Versenken in die tiefe Fülle der verstümmelten Antike erworben wird, und das auch die dürftigsten Reste der alten Herrlichkeit wieder zu beleben weiss. Nicht selten wird da, wo dieses lebendige Wissen mangelt, die echte Antike, wenn sie anklopft, die köstlich reinen Glieder von bescheidenem zerrissenem Gewande verhüllt, als das Aschenbrödel abgewiesen, verstossen, und die Gunst fällt den geschminkten Gesichtern und ausgestopften Leibern ihrer schlechten Schwestern, den modernen Fälschungen zu. Es mag sich darum der Mühe lohnen auf einige der wichtigsten Arten dieser widerlichen Produkte jenes Aufschwunges der Antikenfälschung in der Neuzeit, soweit sie mir jüngst entgegengetreten sind, etwas näher einzugehen.[1]

I.

Wir beginnen mit den Arbeiten in Marmor.

Da mag ein Stück voranstehen, dem die Ehre zu teil geworden ist neuestens in der Antikenabteilung des Berliner Museums in besonders anspruchsvoller Weise an einem Ehrenplatze aufgestellt zu werden; denn erst in achtunggebietender Entfernung sind andere ausgewählte Stücke der Sammlung angeordnet, während einige

[1] Das Folgende wurde vom Verfasser in der Novembersitzung (1898) der philol.-philosoph. Klasse der königl. bayer. Akademie der Wissenschaften zu München vorgetragen; da sich der Druck in den Sitzungsberichten verzögert haben und der Raum für die Abbildungen beschränkter gewesen sein würde, so erscheint der Vortrag hier selbständig.

der wenigen ganz vortrefflichen Marmore, die das Berliner Museum besitzt, seit Jahren schon in dem dunklen Kerker eines Magazines schmachten.[1] Der in der Abteilung der griechischen Marmore im Oktober 1898 neuaufgestellte Kopf ist im Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen, Jahrg. XIX, 1898, amtliche Berichte, 1. Oktober 1898, S. LIV, als eine im Kunsthandel erworbene „wichtige Originalskulptur" erwähnt. Er wird näher beschrieben als „ein überlebensgrosser, noch mit Schmutz überzogener, im übrigen vorzüglich erhaltener weiblicher Marmorkopf", der eine „jüngere Stufe der archaischen Kunst" vertrete. Ungemein treffend ist die folgende Bemerkung dieser von Kekule von Stradonitz gezeichneten Beschreibung: „mit den in Athen üblichen Stilrichtungen scheint der Kopf nichts zu thun zu haben" — viel treffender als ihr Verfasser ahnte; denn der Kopf ist in unseren Tagen in Italien, allem Anschein nach in Rom gemacht.[2]

Er war jener Beschreibung nach ganz mit einer „Schmutzkruste" überzogen, die jetzt zum grösseren Teile beseitigt und nur hinten stehen gelassen ist. Diese Schmutzkruste nun erweist sich dem geübten Blicke sofort als künstlich aufgetragen; aber auch der Ungeübte kann, einmal aufmerksam gemacht, leicht erkennen, dass dieser Schmutz, der keine scharfen kantigen, sondern nur runde Körner enthält, aufgeschmiert ist und sich von dem im Lauf der Jahrhunderte in der Erde ansetzenden wesentlich unterscheidet. Dass die Schmutzkruste hier eine recht harte ist, die den am Berliner Museum angestellten, um die pergamenischen Marmore so hochverdienten trefflichen Italienern zu beseitigen Mühe gemacht hat, könnte natürlich nur einem ganz Unkundigen als Beweis ihres Altertums dienen; denn bei Benutzung geeigneter Materialien, wie der Puzzolanerde oder des Cements, lässt sich natürlich leicht eine sehr harte Schmutzkruste herstellen.

Durch die Gefälligkeit des Herrn Carl Jacobsen in Kopenhagen, dem das Stück ebenfalls angeboten worden war, sind wir in der Lage die beistehenden Photographieen des Berliner Kopfes (Fig. 1) zu veröffentlichen, die ihn in dem Zustande vor seiner Reinigung wiedergeben. Die Fälschung ist hier womöglich noch deutlicher als in dem jetzigen gereinigten Zustande und die Ausrede, dass die Schmutzkruste etwa die Thatsache der Fälschung zu verhüllen geeignet gewesen sei, ist unmöglich; denn in jenem ungereinigten Zustande springt die Fälschung nur deutlicher in die Augen; gerade der jetzt beseitigte Schmutz auf dem Gesichte erscheint selbst in der Photographie deutlich als so recht absichtlich künstlich aufgeschmiert, nirgends mit kantigen, sondern immer durch eine Sauce verbundenen Körnern.

Zu der positiven Thatsache des modern aufgetragenen Schmutzüberzuges gesellt sich die negative des absoluten Mangels untrüglicher Echtheitsmerkmale; vor

[1] So der wunderbare Kopf, Beschreibung No. 482, der eine Originalarbeit praxitelischer Kunstrichtung ist. Das herrliche Stück, das früher jedem fühlenden Auge wie eine erfrischende köstliche Oase in der Wüste der übrigen Skulpturen der Berliner Sammlung erschienen war, ist seit langem von der jetzigen Direktion von der öffentlichen Aufstellung ausgeschlossen worden. Das gleiche Schicksal traf die stupende Caracallabüste, Beschreibung No. 384, die eines der besten existierenden römischen Porträts ist.

[2] Meine Ansicht über den Kopf, sowie über die später zu erwähnenden neuerworbenen Terrakotten in Berlin habe ich nicht verfehlt der Generalverwaltung der königl. Museen sofort, nachdem ich die Stücke Mitte Oktober 1898 in Berlin gesehen, mit eingehender Begründung mitzuteilen, damit die Ankäufe, wenn noch möglich, rückgängig gemacht werden könnten.



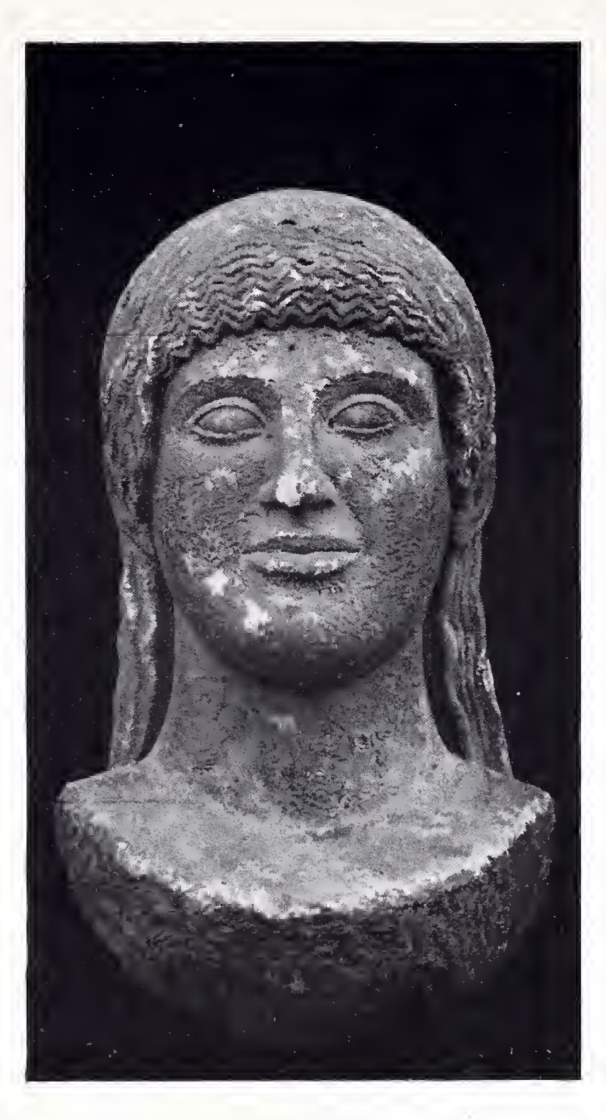




Fig. 1. Marmorkopf, jetzt im kgl. Museum zu Berlin.

allem fehlen die unnachahmlichen Spuren, welche die Wurzeln des Erdreichs auf Marmoren zu hinterlassen pflegen, die sehr lange in der Erde gelegen. Der Marmor ist dann durch die Wurzelenden etwas angefressen und die an diesen Stellen festhaftende Erde hat die Form von Wurzelfasern. Diese Erscheinung künstlich nachzuahmen, dürfte unmöglich sein; jedenfalls ist dies bisher noch keinem Fälscher gelungen. Ihr Vorhandensein auf einem Relief des Berliner Museums, dessen antiker Ursprung sehr mit Unrecht bezweifelt worden ist, beweist allein schon für dessen Echtheit.[1]

Das Material des Berliner Kopfes ist ein blaugestreifter feinkörniger Marmor, der nach R. Lepsius' Bestimmung pentelisch ist. Es ist ein Block von der geringen Sorte mit breiten blauen Streifen, wie sie im Altertum zur Skulptur überhaupt nur ganz selten[2] und für Werke höherer Gattung gar nicht verwendet worden ist. Der Kopf ist durch die hässlichen quer über das Gesicht laufenden blauen Streifen des Marmors ganz entstellt; ein solches Material für ein monumentales Werk zu verwenden und gar für einen Kopf, der zum Einsetzen in eine Statue bestimmt war — einen solchen will das Berliner Stück ja vorstellen —, wäre etwas gänzlich Unerhörtes im Altertum gewesen; gerade getrennt gearbeitete, zum Einlassen in die Statue bestimmte Köpfe wurden natürlich in ausgesucht guten Stücken Marmors gearbeitet. Uebrigens wurde der pentelische Marmor in der archaischen Periode selbst in Attika nur ganz wenig — alle besseren Skulpturen waren zu Athen in der Epoche, deren Stil der Kopf nachahmt, parischen Marmors —, ausserhalb aber noch gar nicht verwendet. Und doch soll der Kopf ja im Stile entschieden nichtattisch sein. — Dass der Kopf, als er verkauft wurde, mit der Schmutzkruste vollständig überzogen war, hatte also den guten Grund, den an einer antiken Skulptur höherer Ordnung völlig unerhörten gestreiften Marmor dem Blicke des Käufers zunächst zu entziehen. Dass der Käufer freilich auch nach der Reinigung an die Echtheit glauben und dem Kopfe gar eine Ehrenaufstellung in einem grossen Museum geben werde, das hatte der Verfertiger gewiss nicht zu ahnen gewagt.

Der Kopf ist, wie Kekule von Stradonitz a. a. O. befriedigt hervorhebt, „vorzüglich erhalten". Natürlich, eine irgend störende Verletzung hätte ja den Kaufpreis geschädigt und das Stück hätte nicht als eines jener gesuchten „ästhetisch befriedigenden" gelten können. In der That ist der Kopf vollkommen unverletzt bis auf eine kleine Bestossung an der Nase — die, wie wir gleich sehen werden, typisch ist für die

[1] Ich meine das Relief aus dem Oelwalde bei Athen Arch. Anz. 1893, S. 77 (R. Kekulé), das C. Robert im Hermes 1894, S. 417 und 1895, S. 135 ohne Rücksicht auf die thatsächliche, jeden Zweifel an der Echtheit ausschliessende Beschaffenheit des Marmors für modern erklärte und R. Schöne im Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. XV, 1894, S. LXIVff. verteidigte. Dagegen hatte Robert natürlich Recht, wenn er die Behauptung des ersten Herausgebers, das Relief gehöre in das vierte Jahrh. v. Chr., als unmöglich zurückwies; denn nur Unbekanntschaft mit der Entwickelung der griechischen Skulptur konnte das Relief so datieren. Schon der hohe Luftraum über den Köpfen zeigt die Epoche nach Alexander an. Von den Dargestellten sind die in Vorderansicht Stehenden unverkennbare Römer, der bärtige Sitzende ein attischer Philosoph, wahrscheinlich der Akademie. Das Relief stellt den Philosophen im Kreise seiner zumeist von Rom gekommenen Schüler dar. Es gehört in das 1. Jahrh. v. Chr.

[2] R. Lepsius, griech. Marmorstudien S. 85, No. 198ff. führt seltene Beispiele von attischen Skulpturen aus dem „oberen hellgrauen pentelischen Marmor" an, die aber keineswegs jene hässlichen blauen Querstreifen zeigen, überdies fast nur geringe Grabstelen sind; das einzige archaische Stück, die Stele des Aristion, ist mit ihrem schönen lagerhaft geschnittenen hellgrauen Marmor von dem Berliner Kopf völlig verschieden.

Produkte dieses Fälschers — und eine andere an der Vorderseite des Halses; das Kinn ist ganz unverletzt; wie wenig wahrscheinlich es ist, dass die relativ geschützte Vorderseite des Halses bestossen ward, während das Kinn heil blieb, hat der Verfertiger nicht bedacht. Die Bestossungen tragen das Absichtliche und Künstliche ihrer Entstehung deutlich zur Schau.

Dass an griechischen Köpfen nicht selten etwas mit Hilfe von Bohrlöchern angesetzt war, hat der Verfertiger wohl gewusst; allein die drei groben grossen Bohrlöcher, die er vorne herum im ausgearbeiteten Haar verteilte, sind sinnlos und mussten allein schon genügen Verdacht zu erwecken. Sie hätten einen Sinn, wenn etwa das ganze vordere Haar besonders angesetzt gewesen wäre. In der That finden wir drei ganz analoge grosse Bohrlöcher an dieser Stelle bei dem Kopfe der Athena des äginetischen Ostgiebels, wo die vordere Haartour besonders angestückt war. Auf missverstandene Benutzung der Aegineten werden wir aber gleich noch weiter geführt werden.

Das Vorbild für Anordnung und Ausarbeitung des Haares am Berliner Kopfe ist die Athena des äginetischen Westgiebels gewesen. Von ihr ist vor allem die Frisur des Vorderhaares entlehnt; von ihr auch die Bildung der hinten auf den Nacken fallenden Haarenden. Diese Haarwellen haben eine charakteristische Eigentümlichkeit: es wechselt immer eine Welle von höherem Relief mit zwei flachen Wellen; kein anderer Kopf der Aegineten zeigt dies, und auch anderwärts ist es jedenfalls nicht häufig. Genau dieselbe Eigenheit hat nun der Berliner Kopf. Doch weiter: an jener äginetischen Athena ist das Nackenhaar unten plötzlich wagerecht abgeschnitten; ganz ebenso am Berliner Kopfe. Allein der Fälscher hat einen Abguss benutzt, an dem der Sinn jenes plötzlichen Abschnittes nicht deutlich war: am Originale befinden sich unterhalb desselben mehrere Stiftlöcher zur Befestigung des besonders gearbeiteten unteren Abschlusses der Haare; der Abguss gab diese Löcher nicht, der Fälscher hat das abgeschnittene Haar sinnlos kopiert!

Indes dies sein Vorbild, der äginetische Athenakopf, hatte einen schweren Mangel: der ganze Oberkopf ist vom Helme bedeckt; er war also für diesen Teil als Vorbild unbrauchbar. Dies ward verhängnisvoll für den Fälscher: er war für diesen Teil des Haares auf die eigene Phantasie angewiesen! Er rekonstruierte das Haar unter dem Helme nach eigenem Ermessen und beging dabei einen Fehler der allergröbsten Art: er liess die Haarflechten vom vorderen Teile des Oberkopfes ausgehen und von da in gerader Richtung seitlich herab vor die Ohren, sowie nach hinten über den ganzen hinteren Ober- und Hinterkopf fallen. Er wusste also nichts von dem bekannten Gesetze der ganzen älteren griechischen Skulptur, das bis auf Phidias unverbrüchlich gilt (vgl. Meisterwerke S. 32), dass die Haarwellen alle vom Wirbel ausgehen: die Flechten am Oberkopfe müssten die umgekehrte Richtung haben, statt von vorne nach hinten, müssten sie von hinten nach vorne gehen! Aus diesem Fehler geht allein schon hervor, dass der Fälscher nicht in Athen arbeitete und keine Kenntnis der berühmten archaischen Mädchen von der Akropolis hatte, ja nicht einmal von dem unter den Fragmenten von Aegina aufbewahrten einzelnen weiblichen Kopfe (Brunn No. 74 K), nach welchem Thorwaldsen die Köpfe der Akroterienfiguren ergänzte, kann er einen Abguss haben,

weil sonst jener Fehler unmöglich wäre: an jenen Köpfen hätte er überall die richtige Haaranordnung gesehen, die an seinem Vorbilde freilich, dem äginetischen Athenakopfe, durch den Helm verdeckt war. Indes, dieselbe Unkenntnis, die er zeigt, muss leider bei denen gewaltet haben, die sein Werk begutachtet und gekauft haben.

Zu all diesem kommt nun aber schliesslich hinzu: der Kopf ist für das feinere Auge, auch rein künstlerisch, ein abscheuliches trauriges Machwerk! Der Verfertiger ist bar jedes feineren Formgefühles; das Gesicht ist in seinen Formen so unverstanden wie selbst die schlechteste Antike niemals. Dem Verfertiger fehlen die Grundbegriffe vom organischen Bau eines Gesichtes. So steht denn das Wangenbein jederseits zu tief und die Augen stehen zu eng nebeneinander; das Gesicht wird so nach unten breit statt schmaler — das Ganze ist unorganisch und unverstanden. Nur die leicht zu imitierenden Aeusserlichkeiten des archaischen Stiles, wie die Detailform des Auges und Mundes ist leidlich getroffen nach den äginetischen Vorbildern. Aber das Ganze entbehrt alles Lebens und aller Frische, wie selbst der Sauberkeit und Schärfe der Arbeit; es ist nicht nur falsch und unorganisch, sondern auch flau und matt, öde, geist- und charakterlos. — Dies ist das ästhetisch befriedigende Prachtstück, die „wichtige Originalskulptur", die neueste Erwerbung des Berliner Museums.

Der Kopf steht nicht allein. Ich kenne wenigstens drei dieselbe altertümliche Stilepoche nachahmenden Marmorköpfe, die demselben Meister anzugehören scheinen und die alle in jüngster Zeit wie der vorige aus Italien auftauchten.

Voran nenne ich zwei Werke, bei denen es sich der Fälscher insofern bequem gemacht hat, als er einfach bekannte Antiken kopierte. Das eine ist eine Kopie von Kopf, Hals und einem Teile der Brust der Athena aus dem Westgiebel von Aegina (Fig. 2). Schmutz und Kalksinter sind an dem Kopfe natürlich reichlich vorhanden und nicht übel nachgeahmt; doch hatte der Verfertiger, da ihm hier ein guter Marmorblock zur Verfügung stand, nicht nötig das Ganze mit Schmutz zu bedecken. Auch dieses Stück ist „vorzüglich erhalten", und auch hier ist, genau wie am Berliner Kopf, nur eben die Nasenspitze an der einen Seite etwas bestossen. Am vorderen Helmrande fehlen die Löcher des Originales, statt deren der Mann die verblassten Reste eines aufgemalten Ornamentes vorzutäuschen versuchte. Neben den Helmbusch setzte er zwei hockende Löwen, zu denen ihm Vorbilder fehlten — eine grosse Unvorsichtigkeit, denn in ihren pudelartigen Gestalten fällt er ganz aus dem Stile. Auch im Gesichte ist, obwohl der Mann nach einem Abguss arbeitete, der archaische Stil recht missverstanden; das Lächeln ist übertrieben, das Haar flau im Vergleich mit dem Original. Das Bruststück ist links gerade abgeschnitten, als ob es eingelassen gewesen wäre, unten aber bruchartig zugerichtet — sehr unüberlegt, da von einer Statue der Oberteil nie so abbrechen könnte.

Von seinen Aeginetenabgüssen hat der Mann noch weiteren Gebrauch gemacht. Er kopierte Kopf mit Hals und Brust nebst Oberarmansätzen von dem schönen Gefallenen aus dem Ostgiebel. Ich habe Gelegenheit gehabt das Stück, das aus dem römischen Kunsthandel stammt, unmittelbar mit dem äginetischen Originale in München

vergleichen zu können. Der Fälscher benutzte hier einen schönen antiken Block parischen Marmors; an der Rückseite liess er ein Stück der antiken Bruchfläche des Blockes stehen, das sich von seinen imitierten zugehauenen Bruchflächen deutlich unterscheidet. Auch hier der geschickt nachgeahmte Sinter, der sich dem aufmerksamen Blicke aber leicht als künstlich aufgeschmiert kundgiebt. Dass Wurzelfaserspuren hier wie an all den zu besprechenden Fälschungen absolut fehlen, brauche ich nach dem schon Gesagten kaum hervorzuheben. Um den schönen Marmor nicht zu sehr zu verdecken, ist der Schmutz grossenteils wieder abgerieben. Die Erhaltung ist auch hier wie in den vorigen Fällen: nur die Nasenspitze hat wieder an der einen



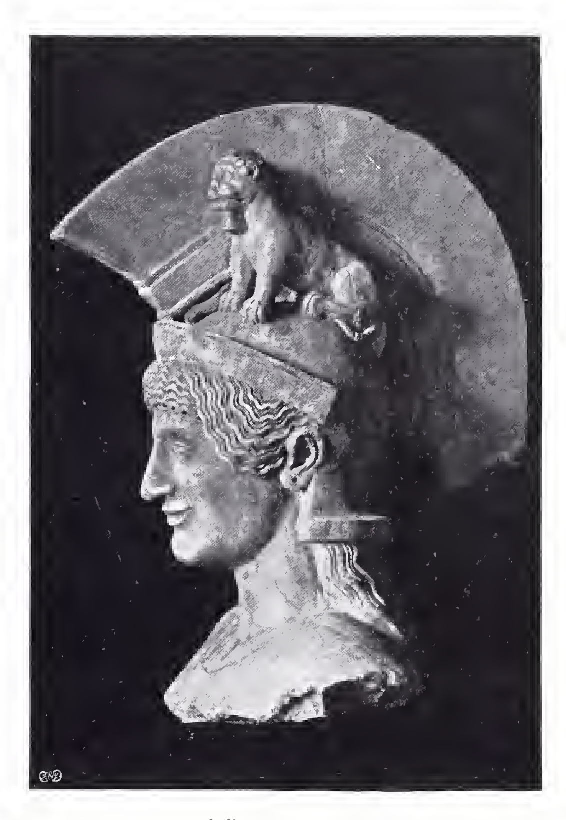


Fig. 2. Athena (im römischen Kunsthandel).

Seite die bekannte Verletzung; am Helmrande sind stellenweis dieselben kleinen Beschädigungen kopiert, die das Original zeigt. An den Helmklappen ist dem Manne aber ein arges Missverständnis passiert, das sich dadurch erklärt, dass er einen etwas stumpfen Abguss benutzte. Am Originale ist die rechte Backenklappe fragmentiert; sie ist besonders angesetzt, aber nur ein Teil ist erhalten; sie war ursprünglich nach rechts hin, wie die glatte Anschlussfläche am Helme zeigt, viel breiter. Der Kopist hat das erhaltene Fragment nicht verstanden; er dachte sich schliesslich, es sei etwas wie ein Lederstreif oder dergleichen, das unter dem Helm hervorkomme; so kopierte er das Fragment ungefähr; das am Original so sauber gearbeitete Charnier hat er natürlich gar nicht erkannt und als einen Wulst wiedergegeben. Die linke Backenklappe, die ebenfalls angestückt war, fehlt am Originale

ganz; der Fälscher hat, der Symmetrie wegen, hier das wiederholt, was er sich aus dem erhaltenen Fragmente der anderen zurechtgemacht hatte, also jene Art Lederstreif mit dem aus dem Charnier entstandenen Wulst. Die Unterseite des Brustbildes ist zugehauen als ob sie gebrochen wäre: auch hier die gleiche Unüberlegtheit wie im vorigen Falle; denn es kann ja eine Statue nicht Kopf und Hals unversehrt bewahren und hier in Mitte der Brust an der stärksten Stelle brechen. Die Nachahmung des archaischen Haares (am Barte) ist hier wie in den vorigen Fällen flau und ohne die saubere klare Feinheit des Originales.



Fig. 3.
Herme von Rosso antico (Ny-Carlsberg zu Kopenhagen).

Das dritte Stück (abgebildet am Schlusse dieser Abhandlung Fig. 25), auch dieses aus dem römischen Kunsthandel stammend, ist keine direkte Kopie, sondern halbfreie Arbeit wie der Berliner Kopf. Es ist wiederum ein altertümlicher weiblicher Kopf, ganz voll künstlich aufgeschmierten Schmutzes. Hinten ist ein Stück besonders angesetzt, um durch Nachahmung dieser antiken Technik zu täuschen. Auch hier ist wieder — es ist dies fast wie eine Signatur unseres Meisters — die Nasenspitze an der einen Seite etwas bestossen; sonst nur das linke Ohrläppchen und, nicht das Vorderteil des Kinnes, sondern, unwahrscheinlicher Weise, das geschützte Unterkinn; auch am Oberkopf ist eine künstliche Verletzung angebracht. Das Haar ist vorne herum nach dem Vorbilde des gefallenen sogenannten Achilleus des Westgiebels der Aegineten gebildet, dem auch das Gesicht nachgebildet ist, obwohl hier ein Mädchen dargestellt sein soll; nach hinten fällt das Haar einfach herab. Im Haare liegt ein Diadem mit Rosetten etwa wie bei der bekannten schreitenden Artemis von Pompeji, nur dass hier die Rosetten viel dichter gestellt sind; vermutlich ist letzteres veranlasst durch das Vorbild eines vortrefflichen echt antiken Kopfes, einer selten guten römischen Kopie eines spätarchaischen Originales, der vor nicht langer Zeit aus Rom in das Britische Museum gekommen ist und der enggestellte Rosetten am Diademe zeigt. Die Gesichtszüge sind, wie bemerkt, mit Benutzung der Aegineten gestaltet und ist der archaische Stil leidlich

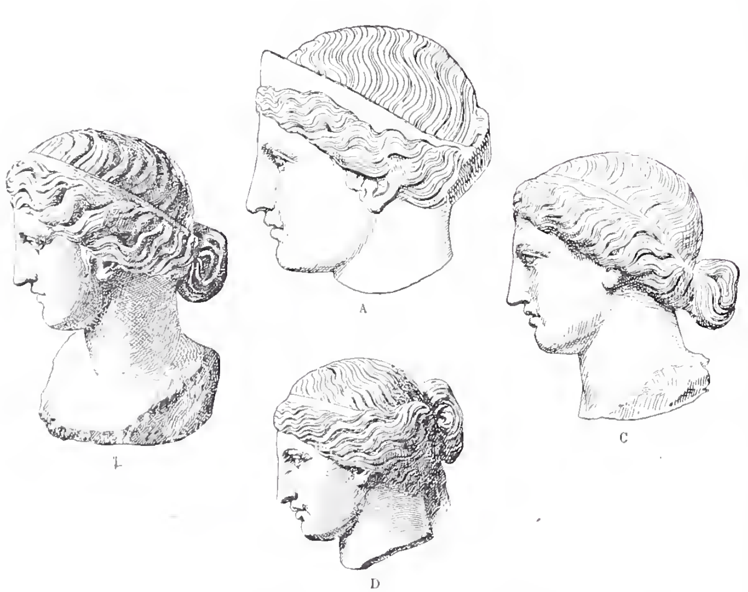


Fig. 4. Vier Marmorköpfe (nach Arch. Ztg. 1885, S. 275).

gut getroffen. Das Ganze wirkt besser und erfreulicher als der Berliner Kopf. Auch bei letzterem wurden wir auf das Vorbild der Aegineten gewiesen.

In dem Atelier unseres Meisters müssen mindestens die Abgüsse der Athena und des sogenannten Achilleus des West-, sowie des Gefallenen des Ostgiebels stehen; auch die Artemis von Pompeji wird er besitzen. Eine moderne Nachbildung ihres Kopfes auf einer Herme von Rosso antico, vielleicht das Werk dieses selben Fälschers besitzt Herr Jacobsen in Kopenhagen (Fig. 3).[1] Der Ort des Ateliers ist gewiss Rom. Hier ist es auch nicht schwer, zuweilen gute Blöcke antiken griechischen Marmors zu bekommen, wie sie der Meister zu seinen Köpfen zu verwenden liebt.

Die Serie von vier gefälschten Köpfen archaischen Stiles, die wir soeben nachgewiesen haben, erinnert mich an eine Serie von vier gefälschten Köpfen des freieren Stiles (Fig. 4), die ich vor Jahren in der Archäologischen Zeitung (1885, S. 275 ff.



Fig. 5. Marmorkopf (früher Samml. Hoffmann).



Fig. 6. Marmorkopf (Ny-Carlsberg zu Kopenhagen).

mit Nachtrag im Jahrb. d. Inst. 1894, Anzeiger S. 193) zusammengestellt habe und deren berühmtestes Stück die sogenannte Hera von Girgenti im Britischen Museum ist. Es charakterisiert dieselben eine unantike Führung des Profiles mit zu lang herabhängender Nasenspitze und kraftlosem Kinn, sowie eine unkorrekte Haarschleife. Es sind halbverstandene fade Nachbildungen der Antike. Diese Köpfe — von denen die Hera auch aus einem antiken aber geringen architektonisch verwendet gewesenen Marmorblock hergestellt ist — suchten indes nur durch die künstliche, mit allerlei Mitteln, mit dem Spitzeisen wie mit Säuren hervorgerufene Korrosion den Schein antiken Ursprungs zu erwecken. Das gleiche ist

[1] Ich verdanke den Hinweis auf dieses Stück, sowie die Photographie desselben, der Gefälligkeit von P. Arndt.

der Fall bei den zum Teil vortrefflich im Sinne von Fälschungen, nicht von Ergänzungen gemachten modernen Zusätzen an den Marmoren des Museo Torlonia zu Rom. Die geschickte Nachbildung des Schmutz- und Sinterüberzuges, den die neuen archaischen Köpfe zeigen, ist als ein Fortschritt in der Entwickelung der Fälschungen zu bezeichnen.

Indes auch neuerdings wird in freierem Stile gefälscht. An zwei gute Beispiele, weibliche Köpfe, die jenen vier älteren Fälschungen recht verwandt sind, erinnert mich P. Arndt (Fig. 5. 6). Der eine ward aus Sammlung Hoffmann in Paris 1888 versteigert, der andere ist in Ny-Carlsberg zu Kopenhagen; letzterer zeigt mehr künstliche Korrosion und Schmutz als ersterer. Die Nasen sind unverletzt. Die Brüche unten sind künstlich. Die Haare sind missverstanden, die Profile geistlos und tot. Einen niobidenartigen weiblichen Kopf, eine Fälschung in Brüssel, habe ich Sammlung Somzée S. 50, No. 81 erwähnt.

Fig. 7. Diadumenos (Ny-Carlsberg zu Kopenhagen).

Und auch im Stile der phidiasischen und polykletischen Epoche wird gefälscht. Ein hervorragendes Beispiel ist eine überlebensgrosse Statue der Glyptothek Ny-Carlsberg zu Kopenhagen, die einen Athleten als Diadumenos darstellt. Herr Jacobsen hat mit dem echten wissenschaftlichen Sinne und der Liberalität, die ihn auszeichnen, mir bereitwilligst gestattet, diese wie die anderen in seiner Sammlung befindlichen Fälschungen zu benutzen, soweit sie mir für diese Schrift von Interesse schienen; so kann ich denn auch Photographieen dieser Statue wie ihres Kopfes vorlegen (Fig. 7. 8). Das Ganze ist eine moderne Fälscherarbeit. Ich war zu dieser Ueberzeugung gekommen schon als mir nur die Photographieen der Statue vorlagen; ich habe diese Ueberzeugung dem Besitzer ausgesprochen, der ihr beitrat, nachdem er die Figur von dem aufgeschmierten Erdüberzuge hatte reinigen lassen. Später habe ich das Stück selbst gesehen. Die Meinung, die auch geäussert worden ist, die Statue

sei etwa nur modern überarbeitet, aber im Kerne antik, ist gänzlich willkürlich und wird durch den thatsächlichen Befund ausgeschlossen. Schon die Brüche sind keine antiken und sind zum Teil in äusserst unwahrscheinlicher Weise angebracht. Als Vorbild hat der polykletische Diadumenos gedient, der im Körper ziemlich treu kopiert ist; doch ist die Beinstellung sehr ungeschickter Weise in der Art des farnesischen geändert. Die Puntelli, welche von den Enden der Tänie auf den Schultern herzurühren scheinen sollen, sind an verkehrter Stelle, viel zu weit einwärts angebracht. Als Kopf ist, um die Figur recht interessant zu machen, ein ganz anderer Typus, der etwas dem des sogenannten Capranesi'schen Kopfes in London ähnlich sieht, gewählt worden, ein widerliches Gemisch charakterloser Weichheit und nachgeahmter Strenge. Der Kopf ist natürlich „vorzüglich erhalten". Die durchweg am Kopfe sowohl wie an der ganzen Körperbildung missverstandenen unklaren flauen Formen machen dem an die echte Antike gewöhnten Auge einen widerwärtigen Eindruck und liessen den modernen Ursprung mir schon in der Photographie entgegentreten.



Fig. 8. Kopf des Diadumenos.

Eine andere interessante Fälschung derselben Sammlung hat P. Arndt aufgedeckt (vgl. den Text zu La Glyptoth. Ny-Carlsberg pl. 21—24). Hier ist ein antiker Torso benutzt und durch Beine, Arme und Kopf in geschickter Weise vervollständigt; ja an den Beinen ist die Nachahmung des Sinterüberzuges relativ so gelungen, dass selbst Arndt glaubte die Möglichkeit des antiken Ursprunges der Beine zugeben zu müssen, obwohl sie von demselben Marmor sind wie der von ihm als falsch erkannte Kopf. In der That sind auch die Beine, wie ich mich in Kopenhagen überzeugt habe, modern und der aufgeschmierte „Sinter" ist genau von der Art wie an den anderen Fälschungen. Als Kopf der Statue hat der Meister, der, wenn er nicht mit jenem der archaischen Köpfe identisch ist, doch zu derselben Fälscherschule gehört, in freier Anlehnung an Typen des strengfreien Stiles ein ganz erträgliches Werk geliefert, das in seiner Art jedenfalls besser ist als der Berliner Kopf. Sehr unüberlegt ist nur wieder der Bruch des Halses, der in der Gegend der Schlüsselbeine in einer äusserst unwahrscheinlichen, ja unmöglichen Weise verläuft.

Geschickter hat ein Fälscher in Athen einen Kopf mit imitierter Bruchfläche auf einen antiken Torso gesetzt. Es ist eine im Kunsthandel befindliche Statue eines Fischers (Fig. 9) aus hellenistisch-römischer Zeit, die einen realistischen hässlichen Kopf gehabt haben muss. Der Fälscher machte einen Kopf dazu, der sich an die Vorbilder der bärtigen edlen Männerköpfe der Grabstelen des vierten Jahrhunderts anschliesst. Den Bruch am Halse hat er viel geschickter gearbeitet und auf den am Torso aufgepasst als sein römischer Kollege es that. Auch den rötlichen

attischen Erd- und Sinterüberzug hat er recht geschickt nachgeahmt. Der Marmor des Kopfes aber ist verschieden von dem des Körpers; auch ist der Kopf etwas zu gross geraten (was auch dem Meister der Kopenhagener Statue widerfahren war).

Man wird also in der Folge auch vor recht geschickten Marmorfälschungen aus Athen auf der Hut sein müssen, und zwar nicht nur vor Kopieen — so erinnere ich mich vor Jahren leidlich gute Imitationen des schönen sogenannten Jubakopfes des athenischen Museums gesehen zu haben —, sondern auch vor eigenen Kompositionen.

Fig. 9. Fischer. Aus Griechenland.

Zahlreiche Marmorfälschungen werden mit der Fundangabe Kreta in den Handel gebracht. Eine ganze Sammlung davon fand ich in den achtziger Jahren bei einem grossen Händler in Paris, der sehr empört war, als ich ihm diese Schätze für falsch erklärte. Es sind nur Stücke kleineren Umfanges, leicht transportabel, Statuetten und Köpfe. Sie sind nicht sehr gefährlich, da der antike Stil nicht gut getroffen zu sein pflegt; es sind nicht Kopieen, sondern freie Erfindungen, meist sehr ungeschickt und hässlich. Eine Probe von besonders abstossender Art, die P. Arndt 1889 in Lesbos photographiert hat, wo die Fundangabe auch Kreta lautete, ist Figur 10. Indes hatte ich neuerdings Gelegenheit ein fragmentiertes Relief mit dieser selben Fundangabe zu untersuchen, das sich als eine recht geschickte hübsche Fälschung erwies. Es stellte einen gelagerten weichlichen Jüngling dar; neben ihm etwas wie zwei Flügel; das Stück sollte durch die Rätselhaftigkeit locken. Der Erdüberzug war hier sehr gut imitiert.

Die Versuche griechische Grab- oder Votivreliefs zu fälschen, die mir bisher vorgekommen, waren sehr wenig geglückt. Die Eigenschaften der guten Reliefs jener Art sind eben ausserordentlich schwierig auch nur ungefähr nachzuahmen, und jedes Ausgleiten aus der schmalen Bahn des typischen Stiles jener Denkmälergattung verändert sofort die ganze Wirkung. Es ist sehr viel leichter einzelne Köpfe oder Statuen zu fälschen.

Neben der Leichtgläubigkeit gegenüber wirklichen Fälschungen pflegt eine übertriebene Zweifelsucht gegenüber der echten Antike herzugehen; gewöhnlich sind beide Eigenschaften vereinigt; sie entstammen derselben Wurzel, dem Mangel an Vertrautheit mit der wirklichen Antike. So werden denn oft die unzweifelhaftesten und köstlichsten Antiken von denselben Leuten verdächtigt, die Fälschungen am

zugänglichsten sind Diese verkehrt angebrachte Zweifelsucht hat wohl manchen Museen schon nicht minder geschadet als jene Leichtgläubigkeit.

Auf ein besonders auffallendes Beispiel willkürlicher Verdächtigung einer vorzüglichen Antike sei hier noch aufmerksam gemacht: unter den vielen ausgezeichneten neueren Erwerbungen der Ny-Carlsberg-Glyptothek zu Kopenhagen ist eine der vortrefflichsten die eines attischen Votivreliefs, das einen Verein von vier Gottheiten darstellt, dazu links einen (fragmentierten) Adoranten (Fig. 11). Die Arbeit ist von ganz hervorragender Schönheit und Sorgfalt, der Stil der des ausgehenden fünften Jahrhunderts. Dies köstliche Stück erklärte plötzlich der bekannte dänische Philologe J. L. Heiberg für falsch (in der dänischen Zeitschrift „Tilskueren“ 1897, S. 193 ff. 440 ff.; mit Abbildung auf S. 194). Es würde mich kaum erstaunt haben, wenn er gleichzeitig den Parthenonfries für türkisch erklärt hätte. Auf seine angeblichen Gründe einzugehen ist unmöglich, denn sie entstammen alle nur der Unbekanntschaft mit der antiken Kunst, und ihr Urheber wird sich auch von ihrer Unrichtigkeit nur durch eigenes Eindringen in die Antike überzeugen können. — Da die Bedeutung der dargestellten vier Gottheiten durch keine Inschrift uns mitgeteilt wird, so kann sie natürlich mit Sicherheit nicht mehr festgestellt werden, indem mehr als eine Möglichkeit besteht. Doch vermuten möchte ich, dass das engverbundene Paar von Göttinnen, das die Mitte der Göttergruppe bildet und von denen die eine der anderen die Hand auf die Schulter legt, eben die beiden grossen Göttinnen, τὼ θεώ, die Göttinnen von Eleusis, Demeter und Kore darstelle; Demeter würde die stattliche von vorne dargestellte Göttin sein, Kore die neben ihr im Profil, die ihr die Hand auf die Schulter legt. Dann ergeben sich die Namen der beiden dies hohe Paar einrahmenden männlichen Gottheiten leicht aus dem eleusinischen Kulte: der bärtige Mann rechts wird Pluton, der Jüngling links Triptolemos sein. Dass alle charakteristischen Attribute fehlen, wäre in der Zeit dieses Reliefs nicht auffallend; die einst natürlich vorhandene Weihinschrift gab die Namen der Gottheiten. Höchst interessant ist der kaum zu verkennende Einfluss des polykletischen Diadumenos in der Jünglingsgestalt, ein Beweis, wie im Athen des peloponnesischen Krieges die argivischen Schöpfungen wohl bekannt waren und wirkten, so wie attische Künstler damals in Argos (am Marmorschmuck des Heraions) mitarbeiteten.



Fig. 10. „Aus Kreta“.

Wir kehren zu den Fälschungen zurück. Sind, wie wir gesehen, künstlerisch schöne Grab- und Votivreliefs den Fälschern bis jetzt etwas zu Schweres, so erwähnen wir schliesslich noch das ihnen relativ leichteste Gebiet der Marmorskulptur, auf dem sie schon seit der Renaissancezeit eifrig thätig sind, das des römischen Porträts. Indes sind weitaus die meisten, ziemlich in allen Museen zahlreich vertretenen Fälschungen dieser Klasse nicht Arbeiten neuerer und neuester, sondern

älterer Zeit, gehören also nicht in den engeren Kreis unserer Betrachtungen. Von hervorragenden gefälschten Römerporträts erinnere ich hier nur an den Julius Caesar des Britischen Museums[1], der sich dort schon seit 1818 befindet und mit Unrecht als eines der „wenigen sicheren Bildnisse des grossen Diktators“ (Friederichs-Wolters, Gipsabg. No. 1639) berühmt ist. Er ist eine moderne Arbeit mit künstlich imitierter Korrosion und übertreibendem recht unantikem Ausdruck. Dagegen ist der herrliche grüne Basaltkopf in Berlin No. 342 zwar kein Julius Caesar, aber ebenso



Fig. 11. Antikes Votivrelief (Ny-Carlsberg zu Kopenhagen).

sicher antik, wie sein früheres Gegenstück, der Augustus No. 1332, modern ist.[2] Die Ny-Carlsberg-Glyptothek enthält in ihrer herrlichen reichen Porträtsammlung auch mehrere gute, sowohl ältere als neuere Fälschungen, so eine Messalina, einen grossen sogenannten Republikaner u. a. Ebenso sind in Sammlung Somzée (S. 50, No. 79. 80) und, wie bemerkt, überhaupt fast in jeder grösseren Sammlung gefälschte Römerköpfe.

[1] Bernoulli, röm. Ikonogr. I, Taf. 15; S. 162. 171. In der Vorrede zum 2. Bande drückt Bernoulli leisen Zweifel an der Echtheit aus.

[2] Wie ich während meiner Thätigkeit an der Skulpturenabteilung in Berlin 1880—82 erkannte und Conze in die von ihm redigierte Beschreibung (No. 342) aufnahm. Die Aussonderung der Fälschungen in Berlin, Beschreibung No. 1326—1365, unter denen auch manche gute Porträtfälschung ist, rührt überhaupt von jener meiner damaligen Thätigkeit her.

II.

Bei weitem am meisten wird in neuerer Zeit in Terrakotta gefälscht, und zwar ist hier Griechenland der Hauptsitz der Fälscher. Zwar die Blütezeit der berüchtigten Gruppen „aus Kleinasien“[1] ist vorüber. Im vorigen und im Anfange dieses Jahrzehnts haben die Fälscher bekanntlich wahre Orgien gefeiert mit jenen



Fig. 12. Terrakotta der Sammlung Lecuyer in Paris.

Gruppen, die in Menge und zu den höchsten Preisen verkauft wurden, indem sie künstlerisch zum Teil wirklich ausserordentlich gelungen waren. Sie werden immer eine phänomenale Erscheinung in der Geschichte der Fälschungen bleiben. Sie

[1] Als Anfang der achtziger Jahre die ersten Produkte dieser Art auftauchten, die noch ganz in antikem Geiste gehalten und in der Technik vorzüglich imitiert waren, habe auch ich mich täuschen lassen; einige damals in Berlin zum Teil auf meine Veranlassung erworbene Stücke habe ich bald darauf als gefälscht erkannt und magazinieren lassen. Im Juni 1887 legte ich der Archäologischen Gesellschaft in Berlin die entscheidenden Beweise vor, die ich inzwischen gegen die Echtheit der ganzen Gattung gesammelt hatte (vgl. Archäol. Anzeiger 1889, S. 45f.). Indes das Verdienst die Echtheit zuerst bestritten zu haben, gebührt bekanntlich Salomon Reinach. — Vgl. auch meine Anzeige von Cartault in Berl. philol. Wochenschr. 1892, Sp. 503. — Dass alle Charon-Darstellungen in Terrakotta falsch sind, hätte O. Waser, Charon S. 117f. schon aus meiner Bemerkung im Arch. Anz. 1889, S. 46 entnehmen können.

hatten einen ganz eigenartigen, in sich konsequenten Stil, und ihr Hauptkünstler verfügte über eine Fülle selbständiger Erfindung. Zwar schloss er sich vielfach an antike Vorbilder an, namentlich in Einzelfiguren an die Tanagräer — denn auch zahlreiche Einzelstatuetten sind Werke des Gruppenfälschers und sie traten schon gleich zu Anfang gleichzeitig mit den Gruppen auf —, doch häufig liess er der eigenen Phantasie Spielraum und in den späteren Produkten liess er ihr allzu unvorsichtig die Zügel schiessen. Nur als zufällig aus der Menge gegriffene Beispiele mögen Figur 12 und 13 dienen[1]; die grosse Gruppe stellt Hermes und Aphrodite als die Eltern des kleinen Eros dar; die dritte Person ist als dienende Gehilfin der Aphrodite



Fig. 13. Terrakotta der Sammlung Lecuyer in Paris.

gedacht. Die Gruppe ist ganz selbständig erfunden und giebt eine Probe von dem künstlerischen Geschick des Fälschers. Die andere Figur ist der schiffbrüchige Odysseus, der sich an den Felsen klammert; die phrygische Mütze an Stelle des Pilos ist freilich ein grobes Versehen, allein auch dies Stück ist von achtenswerter Selbständigkeit der Erfindung und grossem Geschick der Ausführung. Noch auf den Auktionen Gréau (1891), Spitzer, van Branteghem (1892), Bammeville (1893) wurden die evident modernsten Produkte dieser Gattung zu sehr hohen Preisen versteigert. Seitdem aber ist es stille geworden damit, und nur Nachzügler tauchen hier und dort noch auf, deren Opfer jetzt freilich nur noch ganz Unerfahrene werden.

[1] Nach Cartault, terrescuites grecques pl. 28. 29. Ueber dieses fast nur Fälschungen enthaltende Werk vgl. meine Anzeige in Berl. philol. Wochenschr. 1892, Sp. 503.

Ein solcher Nachzügler ist neuerdings vom Berliner Museum erworben worden, ein Stück, das schon durch seinen Gegenstand und Stil vollständig modern ist; die Gruppe scheint durch neuere Kirchhofskulpturen angeregt. Ein geflügelter Genius schwebt empor und trägt ein Mädchen gen Himmel; mit dem Finger weist er nach oben. Technik und Stil stimmen ganz mit jenen gewöhnlichen gefälschten Gruppen überein.[1]

Dass ein solcher Nachzügler so grober Art sich jetzt noch in ein öffentliches Museum verirrt, dürfte ein vereinzelter Fall sein. Die Fälscher haben sich längst, seit wenigstens fünf bis sechs Jahren, auf andere Gebiete geworfen. Zunächst erschienen prächtige Einzelfiguren freien Stiles mit der Fundangabe Eretria. Alle Unvorsichtigkeiten, die den „Gruppen" den Hals gebrochen hatten, wurden hier vermieden; Gegenstand und Stil schloss sich enger an die Antike an. Genaueres Zusehen liess aber dieselbe künstliche Mache wie bei den Gruppen, dieselbe Art des aufgetragenen Erdüberzuges und manche derselben Gewohnheiten in der Gewandbildung und dergleichen erkennen. Ein vorzügliches Stück dieser Art kam 1895 in das Britische Museum, wo ich es bald darauf untersuchen konnte, und ward von Bienkowski im Journ. of hell. stud. 1895, XV, pl. 8 als antik veröffentlicht; es ist ein schwebender Eros in Jünglingsgestalt. Als Kopf hat der Fälscher sehr ungeschickter Weise den athletischen Typus des praxitelischen Hermes gewählt, der bei Eros unerhört wäre; die Chlamys mit den Flügeln zu vereinigen machte ihm Schwierigkeit, weshalb er das Gewand in einer ganz unantiken Weise quer über die Brust zog.



Fig. 14. Terrakotta in Konstantinopel.

Indes noch aussichtsvoller und interessanter erschien es den Fälschern statt Figuren des freien Stiles solche archaischer Kunstart zu fertigen, da sie bemerkten, wie sehr durch die Funde auf der Akropolis zu Athen das Interesse an der altertümlichen Kunst belebt worden war. Figur 14 giebt eine vor kurzem im Kunsthandel in Konstantinopel von einem Fachgenossen, dem ich die Mitteilung danke, photographierte Terrakotta, die offenbar von den Aegineten angeregt ist. Auf der Rückseite ist ein kleines Brennloch. Dass ein archaischer Koroplast niemals eine Figur mit so abstehenden Gliedern hohl gebildet und auf solch dünne Plinthe gestellt haben würde, und manch anderes hat der Fälscher, dem auch der Stil wenig

[1] Die Gruppe stand im Oktober 1898 unter den neuen Erwerbungen in einem Schranke der griechischen Terrakotten ausgestellt, noch ohne sichtbare Inventarnummer. — Gewiss bin ich selbst vor Jahren, wie soeben bemerkt (S. 15, Anm. 1), durch einige Terrakottafälschungen getäuscht worden. Allein es waren damals die ersten Stücke der Gattung die auftauchten und in denen sich der Fälscher noch relativ wenig Blössen gab; 1887 schon konnte ich den gefälschten Ursprung der ganzen Klasse beweisen. Gewiss „errare est humanum" und „humani nihil a me alienum" — allein ich habe nicht bloss geirrt, sondern auch gelernt.

gelang, nicht bedacht. Eine zweite zugehörige Figur stellte ebenfalls im Anschluss an die Aegineten einen kauernden Krieger dar. Geschicktere Arbeiten wurden durch Nachahmung der Akropolisfunde hervorgerufen. Jetzt entstanden vor allem grosse Terrakottastatuetten in den Motiven der berühmten Mädchenstatuen von der Akropolis, im zierlich faltigen archaischen Gewand. Ich habe sehr geschickte Exemplare dieser Art gesehen. Doch nicht genug damit. Diese Vorbilder waren zu einförmig; man griff auch hier zu kühnen eigenen Erfindungen und schuf das, was uns die erhaltene archaische Kunst so äusserst selten bietet, Typen der grossen Gottheiten, Zeus, Poseidon, Dionysos, Hermes u. a., immer in stattlicher Grösse, ganz rund gearbeitet, und wie die Figuren des freien Stiles nur mit einem runden Brennloch im Rücken. Es sind mir ausserordentlich gelungene Arbeiten dieser Art vorgekommen. Ein Beispiel giebt die nebenstehende Figur 15, ein bärtiger bekleideter Gott, mit dem wohl Dionysos gemeint ist; die Linke hält einen fragmentierten Stab. Der altertümliche Kopf mit dem langen Barte ist recht gut gelungen; das anliegende Gewand und vor allem die Gewandsäume mit den Spuren gravierten Ornamentes machen sogar eine sehr echte Wirkung; freilich das Ganze ist so übertrieben gespreizt und unwahr in jedem Zuge, dass sich der Fälscher trotz aller technischen Geschicklichkeit dadurch sogleich offenbart. Analoge Götterfiguren sind sogar in das Britische Museum gelangt.





Fig. 15. Terrakottastatuette des Dionysos.

Indes mit diesen archaischen Einzelfiguren waren die Fälscher noch nicht zufrieden; sie wollten auch im archaischen Stile interessante Gruppen herstellen. Dass diese nicht ganz rund gearbeitet sein dürften, um nicht zu sehr aus der archaischen Art zu fallen, wurde ihnen bald klar, und sie entschlossen sich den Hintergrund stehen zu lassen und nur an den Aussenkonturen wegzuschneiden nach Art der sogenannten melischen Reliefs, von denen sich ihre Produkte aber durch viel anspruchvolleres höheres Relief unterscheiden.

Auch hier ist eine neue Erwerbung des Berliner Museums voranzunennen (Terrakotten-Inventar No. 8480)[1], ein grosses archaisches Relief dieser Art, das Thetis

[1] Erwähnt in dem von F. Winter gezeichneten Erwerbungsberichte im Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunstsamml. 1896, p. LVII als „Thetis mit Schild auf einem Seepferd reitend, feine Arbeit des 6. Jahrh. v. Chr.“

auf einem Seepferd reitend mit dem Schilde des Achilleus in der Hand darstellt. Das Stück ist technisch und stilistisch eine so deutliche Probe dieser Gattung von Fälschungen, dass man, um dies nicht zu sehen, mit diesem ganzen Fälscherwesen ebenso wie mit der Antike selbst unbekannt sein muss.

Ein vorzüglich gelungenes Stück dieser Gattung von Fälschungen kann ich in beistehender Abbildung (Fig. 16) mitteilen. Es ist der Dreifussraub nach Analogie der schwarzfigurigen Vasen dargestellt. Herakles eilt mit dem Dreifusse davon, Apollon, den Bogen in der Linken, setzt ihm nach. Der archaische Stil ist gar nicht übel getroffen, die Köpfe haben sogar ein bischen von altionischen Typen. Die äussere Zurichtung ist ganz vortrefflich; der „Sinter"überzug ist ausgezeichnet imitiert und



Fig. 16. Terrakottarelief. Dreifussraub.

der eben noch durchschimmernde helle Streif am Chiton des Apollon mit dem gravierten Ornamente erscheint zuerst recht vertrauenerweckend. Nähere Betrachtung lässt das Flaue und Aeusserliche der Nachahmung des alten Vasenstiles nicht verkennen.

Auf die sehr häufige Gattung von Fälschungen einzelner Statuetten in der Art und den Motiven der freien Tanagräerinnen lohnt es sich nicht hier einzugehen; ebensowenig auf den nicht minder häufigen Fall, dass echten unbedeutenden Figuren interessant und fein erscheinende aber moderne Köpfe, auch Arme und Attribute angesetzt sind. Dagegen sei erwähnt, dass zuweilen, aber ganz selten, auch versucht wird den strengeren Stil der phidiasischen Epoche in Einzelfiguren zu treffen. So erinnere ich mich einer vortrefflichen langgewandeten Artemis mit fragmentierter

Fackel in der Rechten; zu ihren Füssen lag der Hund; das Stück war offenbar von demselben Fälscher wie die archaischen Götterfiguren.

Bei all diesen Fälschungen ist es zunächst der Stil, durch den sie sich verraten, indem sie entweder direkt von antiker Weise abweichen oder das antike Vorbild in halbverstandener flauer oder übertreibender Weise nachahmen. Entscheidend ist aber immer die Technik. Diesen Fälschungen allen, sowohl den berüchtigten kleinasiatischen Gruppen als den letzterwähnten Gattungen ist es gemeinsam, dass sie zwar in Bezug auf Beschaffenheit des Thones, seine Leichtigkeit und die Art des Brandes, des weissen Ueberzuges und der aufgesetzten Farben durchaus den antiken echten Stücken gleichen, dass sie aber über und über von



Fig. 17. Doppelkopfgefäss im Louvre.

einer künstlich aufgetragenen nachgeahmten Sinterschicht bedeckt sind, die an verschiedenen Stellen dann wieder absichtlich entfernt ist; darunter schimmern dann oft Farbreste heraus, die weiter zu Tage kommen, wenn man den Ueberzug mehr entfernt, was auf den Unerfahrenen sehr vertrauenerweckend wirkt. Bei einiger Uebung lernt man indes den künstlichen Sinterüberzug von echtem wohl unterscheiden. Wurzelfasernspuren, die unnachahmlichen Kennzeichen auch der echten Terrakotten wie der Marmore, fehlen immer; freilich müssen sie keineswegs bei allen echten Stücken vorkommen, aber ihr konstantes Fehlen bei allen diesen mit dem nachgeahmten Sinter ausgestatteten Fälschungen ist charakteristisch. Ganz besonders bezeichnend ist aber die Art der Brüche, die an allen diesen Fälschungen einem festen Prinzip folgen. Die Gruppen und Figuren sind häufig in sehr viele Stücke zerbrochen. Mir sind dieselben mehrfach in diesem Zustande unzusammengesetzt

als ein Haufen Fragmente vorgelegt worden, um den Schein zu erwecken, dass sie frisch von der Ausgrabung kämen. Allein das Merkwürdige ist, dass alle diejenigen Teile, auf denen das „ästhetisch Befriedigende“ beruht, niemals, auch wenn sie noch so subtil und zerbrechlich sind, beschädigt erscheinen oder gar fehlen, dass die Brüche dagegen mit Vorliebe an der Basis, an der Rückseite und überall sonst wo sie nicht stören, auch an den unwahrscheinlichsten Stellen angebracht sind.

Zu den Terrakottafälschungen und zwar zu den hervorragendsten Stücken gehört auch ein vom Museum des Louvre erworbenes Gefäss in Form eines Doppelkopfes altertümlichen Stiles mit der Künstlerinschrift Κλεομένης Νικίου Ἀθηναῖος ἐποίησε (beistehend Fig. 17. 18 nach der Publikation in Monum. grecs vol. II 1895—97, pl. 16. 17).[1] Auch dies ist ein gutes Beispiel für die Art, wie die Fälscher die Terrakotten zerbrechen; die Nasen, die Augen, der Mund, die Stirnlocken sind absolut unbeschädigt, denn auf ihnen beruht der „ästhetisch befriedigende“ Eindruck; dabei gehen die Brüche teilweise unmittelbar neben Augenlidern und Nase her, ohne diesen irgend zu schaden; stark zerbrochen und etwas beschädigt sind dagegen die gleichgiltigeren Teile, der Bart, der Hals, eine Stelle hinter dem Ohr des Mannes und dergleichen. Doch diese Beschaffenheit der Brüche ist nur ein bestätigendes Moment; die Fälschung geht mit Sicherheit aus der unantiken Technik und den Stilfehlern hervor. Die Bemalung ist unantik und der blasse Thon ist weder der der attischen noch auch der der korinthischen Keramik. Allerdings sieht er dem letzteren ähnlich; deshalb haben Pottier und Collignon gemeint, dieser Athener Kleomenes habe wohl in Korinth gearbeitet und dort korinthischen Thon verwendet, und indem er ου für ο schreibe (ein einfacher Fehler des Fälschers), sei er von korinthischer Schreibart beeinflusst. Indes, wäre auch die Basis dieser Annahmen, die behauptete Identität des korinthischen Thones und des Thones der Vase richtig, was sie nicht ist, jene Ausflucht seiner Verteidiger kann das Gefäss auch nicht retten. Es ist eine historisch ungeheuerliche Annahme, dass ein athenischer Bürger des sechsten Jahrhunderts als solcher inmitten der Töpfer Korinths sich niedergelassen und hier in



Fig. 18. Seitenansicht desselben Gefässes.

[1] Meine Ansicht, dass der Kopf gefälscht sei, hatte ich schon im Frühjahr 1896 bald nach der Erwerbung Gelegenheit, mit Herrn E. Pottier im Louvre zu besprechen. In Cosmopolis 1896, S. 579 habe ich darauf Bezug genommen. In dem 1897 erschienenen Schlusshefte der Monuments grecs II, p. 53 ff hat M. Collignon das Stück publiciert; derselbe tritt entschieden für die Echtheit ein; auch wird hier p. 56 ff. eine Verteidigung der Echtheit von Pottier mitgeteilt.

attischem Stile aber korinthischem Thone weitergearbeitet habe. Gerade damals schlossen sich die Töpfereien beider Städte derart feindlich aus, dass Produkte der einen Stadt im Kreise der anderen so gut wie gar nicht gefunden werden. Indes jene Annahme der französischen Gelehrten ist im Ernste wirklich gar nicht diskutierbar. Vor allem müsste die Bemalung mit dunkler Farbe in jedem Falle in Firnissfarbe ausgeführt sein; denn sowohl in Korinth wie in Athen wurden Vasen in figürlicher Form damals durchaus mit Firnissfarbe bemalt (Beispiele in korinthischem Thon in meinem Berliner Vasenkatalog 1310 ff.); ist dies nicht der Fall, wie bei einer gewissen ionischen Klasse (Beispiele ebenda 1292 ff.), so ist die Bemalung ganz wie an den Terrakottastatuetten ausgeführt, also mit Rot, Blau u. s. w., wovon das Pariser Stück wiederum total verschieden ist, das sich durchaus in keine antike Klasse einreiht. Die Firnissfarbe ist bekanntlich bis jetzt unnachahmlich; zu ihrem Ersatze hat der Fälscher hier eine schlechte, moderne, matte, braune Farbe verwendet. Die aufsitzende Erde ist künstlich aufgetragen, genau wie an den bekannten Fälschungen. Der archaische Stil ist recht flau und missverstanden. Ein Fehler ist vor allem der plastische Blätterkranz des Mannes, der analog an cyprischen Steinskulpturen vorkommt, hier aber ganz ungehörig ist. Das Ohrgehänge der Frau zeigt ein dem archaischen Stile völlig fremdes, von viel späteren Vorbildern entlehntes Anhängsel unter der runden Scheibe, die allein archaisch ist. Der Frauenkopf verrät die Nachahmung der Akropolisstatuen (nach Angabe des Verkäufers sollte die Vase auch von der Akropolis stammen). Dass die herabhängenden Schulterlocken jener Statuen nicht mitkopiert sind, führen die französischen Verteidiger als einen Grund für die Echtheit an; da keine Schultern und Brust angegeben waren, verbot sich aber doch die Nachahmung jener Locken von selbst! Endlich erweist sich die Inschrift als gefälscht dadurch, dass ihre Buchstaben — äusserst sauber und genau — nach den in Stein gehauenen Vorbildern der Inschriften von der Akropolis zu Athen gearbeitet und in den weichen noch ungebrannten Thon eingedrückt sind. Das ist von der echten Art der aufgemalten oder in den harten Thon geritzten Gefässinschriften total verschieden und verrät eben den ängstlichen Kopisten, der nach den besten Vorbildern zu arbeiten meinte, wenn er die Steininschriften von der Akropolis, auf der er sein Produkt gefunden lassen sein wollte, möglichst genau nachahmte.

Bei den Terrakotten gilt, noch mehr als bei den Marmoren, was wir oben hervorhoben: dass Dieselben, welche die Fälschungen kaufen, gern die besten echten Stücke verdächtigen. Die allgemein bekannte Thatsache, dass in Terrakotten viel und sehr geschickt gefälscht wird, hat bei manchen Sammlern und Museumsbeamten allen Terrakotten gegenüber eine Art von zitternder Unsicherheit hervorgerufen, so dass oft die allerechtesten, interessantesten Sachen, wenn sie etwas vom Alltäglichen abweichen, ängstlich verschmäht werden. Ein Beispiel dafür ist mir noch in jüngster Zeit bekannt geworden: weil man weiss, dass die Fälscher auch archaische Statuetten machen, haben mehrere Museen eine Serie hervorragender altertümlicher Figuren zurückgewiesen, unter denen sich eine liegende nackte Frau befand, die durch die prachtvolle Modellierung der strengen Muskulatur den Aegineten ebenbürtig und wohl das Beste ist, das uns von nackten weiblichen Figuren älterer

Zeit überhaupt erhalten ist. Alle Stücke waren in Technik und Stil so echt wie nur möglich, teilweise sogar mit den unnachahmlichen Wurzelfaserspuren versehen.

Schliesslich sei noch ein vereinzeltes Beispiel einer Terrakottafälschung in monumentaler Grösse erwähnt. Es ist der Kopf eines gehörnten bärtigen Satyrs in der früheren Sammlung Gréau (Fröhner, terres cuites Gréau pl. 1—3; catal. de la vente 1891, pl. 59), der 1891 für 10000 fr. versteigert worden ist. Er ist massiv frei aus Thon modelliert, der dunkelrot und sehr hart gebrannt ist; er ist nach Technik und Stil modern; er ist eine freie Nachbildung des Kopfes des berühmten tanzenden Faun in Neapel, und der Fälscher war gewiss ein Neapolitaner Künstler. Der Kopf war mit grauer Oelfarbe überschmiert; er war lange im Besitze eines Herrn Philippucci in Smyrna, der behauptete, dass er aus den Ruinen von Tralles stamme. Ergötzlich ist der Hymnus, den Fröhner, der begeisterte Lobredner aller gefälschten Terrakotten, auch diesem Werke gesungen.

III.

Ungleich weniger gefährlich als die Terrakottenfälschungen sind gegenwärtig die der Bronzen, d. h. der Statuetten und Reliefs[1]; denn Münzen in diesem Materiale werden allerdings ganz vorzüglich gefälscht.[2] Allein was unser Gebiet, die Plastik betrifft, so sind wirklich gute, feine, griechische Bronzen nachzuahmen eminent schwierig. Die glatte glänzende Patina, die den Figuren erst den rechten Wert giebt, ist in ihrer echten unendlich schönen Gestalt überhaupt unnachahmlich; die rauhe kann doch nicht so nachgeahmt werden, dass nicht ein wirklich geübtes Auge die künstlich aufgetragene Patina von der echten meist unschwer unterscheiden könnte. Versuche, die so wertvollen kleinen archaischen griechischen Bronzen nachzuahmen, kommen zwar vor, aber sie sind selten und nicht gelungen. In Italien ist man geschickter in Fälschung von Bronzen, aber nur in relativ geringwertigen Stücken. Ein einigermassen Erfahrener wird sich durch sie nicht täuschen lassen.

In früherer Zeit wurde in Bronzeplastik mehr und geschickter gefälscht. Ich habe im Berliner Antiquarium eine grosse Anzahl von Bronzefiguren, die Friederichs meist noch als echt beschrieben hatte, in eine Sammlung älterer Fälschungen vereinigt.[3] Darunter befinden sich z. B. die zwei Asklepiosstatuetten Friederichs No. 1846 und 1846a, deren eine in Müller-Wieseler's Denkm. II, 772 und in Roscher's Lexikon I, 636 als wichtiger Typus des Gottes abgebildet ist; die Figuren stammen aus dem 16.—17. Jahrhundert (vgl. Meisterwerke S. 398, Anm. 4). Eben

1 So befand sich z. B. in der grossen Sammlung der Bronzen des trefflichen Sammlers J. Gréau, die 1885 in Paris versteigert wurde, kaum ein einziges gefälschtes Stück; aber unter den 1891 versteigerten Terrakotten desselben Sammlers war eine grosse Anzahl von Fälschungen.

2 Vgl. was Graf Tyszkiewicz in Revue arch. 1897, vol. 31, p. 308 bemerkte.

3 Die Sammlung der Bronzen in Berlin fand ich nach Friederichs Nummern aufgestellt vor; die von Friederichs nicht aufgenommenen zahlreichen Stücke waren magaziniert. Ich habe im Laufe der Jahre eine vollständige wissenschaftliche Neuordnung der gesamten Bronzen durchgeführt, die neuerdings freilich wieder zum grossen Teil zerstört worden ist. Hat man doch selbst die so wichtigen Grabfunde, einen Hauptschatz des Antiquariums, neuerdings auseinandergerissen.

dieser Periode gehören auch die in allen grösseren Bronzesammlungen vorkommenden Statuetten des nackten Zeus an, der vorgebeugt den Blitz herabzuschleudern im Begriffe ist; es sind schlechte stumpfe Arbeiten der Spätrenaissance; ein Exemplar dieses unerfreulichen Typus hat im Louvre, wenigstens vor einigen Jahren, die Ehre bekommen unter die ausgewählten besten antiken Bronzen aufgenommen zu werden (vgl. Meisterwerke S. 369, Anm. 3). — Auch schlechte Varianten antiker Statuen in gefälschten hohl gegossenen Bronzestatuetten sind zuweilen zu unverdientem Rufe gekommen, wie z. B. die Amazone in Verona, über die vgl. Meisterwerke S. 297, Anm. oder der Apollo Stroganoff, über den ebenda





Fig. 19. Bronzekopf im Museum zu Budapest.

S. 661 f. oder der Diadumenos in Karlsruhe (ebenda S. 448, Anm. 4). Diese Sorte von Bronzen pflegt absichtlich im Gusse gelassene Löcher zu zeigen, die zum Teil wieder mit Blei zugegossen sind.

Von gefälschten grossen Bronzen erinnere ich namentlich an einen in neuerer Zeit in zahlreichen Repliken verbreiteten weiblichen Kopf des sogenannten Sapphotypus. Schon Anfang der achtziger Jahre sind mir mehrere Exemplare davon vorgekommen (so eins bei Herrn Generalkonsul Eisenmann in Berlin und eins bei Herrn von Radowitz), die sich mir sofort als modern erwiesen. 1895 wurde meine Aufmerksamkeit wieder auf den Kopf gelenkt, als J. Hampel die Liebenswürdigkeit hatte mir grosse Photographieen eines angeblich bei Mohacs in der Donau gefundenen und für das Nationalmuseum in Pesth erworbenen Exemplars zu schicken (das

Hampel in Arch. Ertesitö 1895, S. 206ff. „a Budapesti aphrodite" veröffentlicht hatte). Beistehende Figuren 19 und 20 geben das Pesther Exemplar neben dem des Herrn von Radowitz (dessen Photographie ich P. Arndt verdanke) wieder. Auch noch andere Exemplare erinnere ich mich in privaten Sammlungen gesehen zu haben; P. Arndt teilt mir mit, dass er sich sieben bis acht Exemplare notiert habe. Sie wurden, soweit ich erfahren konnte, immer um recht niedrige Preise abgesetzt; sie sind eben ziemlich roh und fabrikmässig hergestellt, und zwar wahrscheinlich in Neapel. Zuweilen hat man einen künstlichen Sinterüberzug darüber gelegt, wie bei dem vom Pesther Museum erworbenen Exemplar. Der Guss zeigt zuweilen Löcher





Fig. 20. Bronzekopf (früher in Sammlung von Radowitz).

(so am Oberkopfe des Pesther Stückes) ganz wie die obengenannten Bronzen; die Ränder der Löcher zeigen natürlich ebenso wie der imitierte Bruchrand am Halse Guss- nicht Bruchfläche. Im Detail variieren die Köpfe etwas, wie die beiden hier mitgeteilten Exemplare zeigen (wo an dem Stirnband des einen unvorsichtigerweise ein Renaissanceornament angebracht ist); doch die Hauptzüge sind immer dieselben. Das Ganze ist freie Nachbildung des phidiasischen Aphrodite- (sogenannten Sappho-) Kopfes (Meisterwerke S. 98), nicht Kopie desselben. Die charakterlos schwächlichen, missverstandenen Formen besonders um den Mund sind widerwärtig.

Auch bei den Bronzen ist der Fall häufig, dass ein echtes Stück, das man nicht versteht, eben deshalb für falsch erklärt wird. So ging es z. B. der ausgezeichneten mykenischen Bronzefigur, die ich 1888 für Berlin erwarb und die noch immer die trefflichste weibliche Rundfigur des mykenischen Stiles ist (Archäol.

Anzeiger 1889, S. 94, Fig. 7; Perrot-Chipiez, hist. VI, p. 754); sie wurde früher und wird noch jetzt von Unwissenden zuweilen für verdächtig erklärt, obwohl hier schon die Technik jeden Zweifel ausschliesst. Neuerdings ist nun eine analoge Figur aus Kreta zu Tage gekommen (Monum. dei Lincei VI, p. 171; vgl. meine Bemerkungen in Berl. philol. Wochenschr. 1896, 1519 f.) sowie das Oberteil einer sehr ähnlichen Bronze aus Kleinasien, das ich demnächst publicieren werde.

Um uns noch etwas an einem schönen, echten, irrtümlich für falsch gehaltenen Stücke zu erholen, bevor wir in der Revue der Fälschungen weitergehen, möchte





Fig. 21. Antiker Bronzekopf in Paris.

ich bei einem etwas überlebensgrossen (0,59 hohen) Bronzekopfe verweilen, der sich in der Bronzesammlung der Bibliothèque Nationale zu Paris befindet (Fig. 21 nach Photographieen, die ich der Freundlichkeit von Salomon Reinach verdanke). Er gilt jetzt in Paris, nachdem ihn Salomon Reinach und E. Babelon bezweifelt haben, für modern und steht, wenig beachtet, hoch oben auf einem Schranke (Babelon et Blanchet, catalogue des bronces No. 614; Sal. Reinach, bronze figurés de la Gaule romaine No. 91; an beiden Orten ist die ältere Litteratur angegeben). Und doch hätte man in Paris allen Grund, sich mehr um ihn zu kümmern und ihm die

Berühmtheit wieder zu verschaffen, die er früher hatte; denn er ist das schönste und glänzendste Zeugnis der ältesten Vergangenheit der Stadt. Er ist eine Lutetia Parisiorum aus der früheren römischen, wahrscheinlich noch der augusteischen Zeit, der Rest einer Statue der Göttin der Stadt.

Der Kopf wurde nach ganz unverdächtigem, wenige Jahre nach der Auffindung geschriebenen Berichte gegen 1675 in Paris gefunden, und zwar bei der Kirche Saint Eustache im Schutte innerhalb alten Gemäuers ungefähr 12 Fuss tief. Er ist, wie ich mich bei genauer Besichtigung, die mir E. Babelon freundlichst gestattete, überzeugte, ganz unzweifelhaft antik, und die Bedenken der französischen Gelehrten sind durchaus unbegründet.

Er zeigt eine gute, echte, dunkle Patina. Die Oberfläche ist, wie dies bei Bronzen aus dem 17. Jahrhundert so oft der Fall ist, etwas gewachst. In den Haaren sitzen noch kleine Reste von Erde und Sinter. An mehreren Stellen sieht man die den antiken Bronzen so charakteristischen, an Renaissance- und modernen Bronzen niemals erscheinenden rechteckigen Pflästerchen, eingesetzte Bronzestückchen, welche schlechte Stellen des Gusses ersetzten. Der Kopf ist ziemlich dick gegossen, wie es gewöhnlich die grösseren Bronzen der Kaiserzeit sind.

Die ganze Oberfläche ist in der antiken Weise der vorhadrianischen Zeit sauber ciseliert. Die Augenbrauen sind nach der im Altertum herrschenden Art graviert und zwar in zwei Reihen paralleler schräger Striche, ganz wie z. B. am Doryphoroskopfe des Apollonios (vgl. hierüber meine Bemerkungen in Olympia Bd. IV, S. 10 Anm., wo andere Beispiele römischer und griechischer Zeit angeführt sind). Die Augäpfel sind, wie an den griechischen und den älteren römischen Bronzen durchweg, besonders eingesetzt gewesen; die jetzt eingesetzten glatten Augäpfel sind offenbar modern, ganz wie die meisten der gleichen Augäpfel an den Bronzen von Herkulaneum in Neapel. Diese Beobachtung, dass die jetzigen Augäpfel des Kopfes modern eingesetzt sind, giebt eine Bestätigung der Korrektheit des alten Ausgrabungsberichtes und löst eine Schwierigkeit, die bisher vorhanden schien und die schon Caylus aufgefallen war. Jener Bericht über die Auffindung von dem Geistlichen de Molinet sagt nämlich, dass die Augen hohl waren; er vermutet, dass die Augäpfel gestohlen worden seien, weil sie wohl, wie oft im Altertum, von Silber gewesen seien; Caylus meinte, das müsse ein Irrtum sein, denn die Augäpfel seien ja vorhanden, seien glatt ohne Pupillen und in antiker Art gearbeitet. Caylus beschrieb den Kopf wie er schon im Cabinet des Médailles stand, wo er heute noch steht; allein vorher hatte er den Besitzer schon mehrmals gewechselt (von Berrier, der ihn gefunden, kam er zu Girardon dem Bildhauer, dann zu Crozat dem Sammler, dann zum Duc de Valentinois und endlich erst in das Kabinett des Königs). Einer derselben hatte die hohlen Augen ausfüllen lassen; vielleicht geschah es erst bei der Aufstellung im Kabinett des Königs. Die hohlen Augen, die besonders eingesetzt waren, aus farbigem Materiale, sowie ferner die Art der sauberen Ciselierung des Kopfes beweisen, dass der Kopf den guten alten, in der vorhadrianischen Zeit herrschenden Traditionen der Bronzearbeit folgt. Ueber die Wandlung der Bronzetechnik in der späteren Kaiserzeit vgl. meine Bemerkungen in Sammlung Somzeé, zu Taf. 30. 31, S. 47.

Der Kopf schliesst sich offenbar nahe an dasjenige griechische Original an, das uns in vortrefflicher Kopie in dem Kopfe erhalten ist, den ich Meisterwerke Taf. 5 veröffentlicht und (S. 118) auf Alkamenes zurückgeführt habe. Die Anordnung des Haares und des Kopftuches ist hier wie dort ganz dieselbe, mit dem einzigen Unterschiede, dass der schmale vordere Streif des Kopftuches an der Bronze weiter zurückgeschoben ist und in das Vorderhaar also nicht einschneidet wie an jener Marmorkopie; auch ist in der Bronze ein Löckchen vor dem Ohre zugefügt, das späterer Manier entspricht und das dem Originale sicher fremd war, wie es auch der Marmor nicht zeigt. Letzterer ist eine treue Kopie[1], die Bronze eine freiere römische Verwendung jener vermutlichen Schöpfung des Alkamenes. Auch wirkt das Gesicht in der Bronze etwas gedrückter, breiter und kürzer als in dem Marmor, wo die Züge edler und schlanker sind. Endlich ist die Wendung des Kopfes eine verschiedene. Trotz der Aehnlichkeit mit der Aphrodite des Alkamenes ist der Kopf doch (vgl. Meisterwerke a. a. O.) durch mehr grossartige kräftige Züge von jener lieblichen Göttin verschieden. Dass die römische Kunst den Typus für eine Stadtgöttin verwendet hat, lässt die Vermutung entstehen, dass er auch ursprünglich eine analoge Bedeutung hatte, dass also die Schöpfung des Alkamenes etwa die Tyche darstellte, wie sie Pindar besang (Frg. 13—16 Böckh), als die grosse Göttin, die mächtigste Schwester der Moiren, die Pflegerin und Erhalterin der Stadt, die φερέπολις.

Schon Caylus hat gewiss mit Recht vermutet, dass die Bronzestatue, deren Kopf uns erhalten ist, nicht in Lutetia, sondern wohl in Rom selbst hergestellt worden sei. Die Benutzung eines klassischen Vorbildes der phidiasischen Periode, die Benutzung der Tyche des Alkamenes für die nach Gallien bestimmte Stadtgöttin würde sehr gut für die augusteische Zeit passen, der wir den Kopf mit Wahrscheinlichkeit zuteilen dürfen. Auch der „akademische Stil", den Reinach und Babelon zu bemerken und an dem sie Anstoss nehmen zu müssen glaubten, ist nichts anderes als der augusteische Klassizismus.

IV.

Wir kehren zu den Fälschungen zurück. Das Metall, das sich, da es von dem Liegen in der Erde nicht verändert wird, besonders zu Fälschungen eignet, ist das Gold. In diesem Materiale sind daher auch neuerdings zahlreiche und hervorragende Fälschungen ausgeführt worden. Die bequemste und deshalb häufigste Technik ist die des getriebenen Goldblechs. Am schwierigsten ist die Nachahmung jener überaus feinen Granulierung, welche so viele altetruskische Schmucksachen auszeichnet. Doch die Arbeiter Castellani's verstanden sich auch darauf, und in der Auktion der Sammlung Al. Castellani 1884 waren eine ganze Reihe solcher vortrefflicher Nachahmungen als „Bijoux d'or de Palestrina". Auch die einst für den Marchese Campana thätigen Fälscher haben sehr geschickte Imitationen von Goldringen und anderem altetruskischem Schmucke gemacht, die zum Teil im

[1] Dass sich eine Replik auf einer Statue im Pal. Borghese zu befinden scheint, habe ich in der englischen Ausgabe, Masterpieces p. 85, Anm. 1 bemerkt.

Louvre sind. In neuerer Zeit kamen kleinere Goldarbeiten namentlich von der Form etruskischer Bullen mit getriebenen oder gepressten mythologischen Figuren und etwas Granulierung öfter aus Florenz.[1] Aber auch aus Griechenland kommen neuerdings gefälschte getriebene Goldreliefs, besonders Diademe mit Göttern und Helden in ungeschicktem modernem Stile. Immer wird dabei durch reichlich aufgetragene Erde und durch allerlei Flecken, die man dem Golde zu geben sucht, ein antiker Eindruck erstrebt, so dass diese neueren Fälschungen regelmässig viel schmutziger und fleckiger aussehen als dies je bei echten Goldsachen der Fall ist. All diese Fälschungen werden indes übertroffen, nicht durch Güte der Arbeit, wohl aber durch Menge und Kühnheit von den neuerdings in Odessa fabrizierten Goldsachen, deren Krone die berüchtigte Tiara des Saitaphernes im Louvre ist.

Um die Aufdeckung des ganzen Treibens der Fälscherbande von Odessa hat der Direktor des dortigen Museums E. v. Stern das grösste Verdienst. Ich brauche nur auf die Ausführungen in der Berliner philol. Wochenschrift 1897, S. 764—768 zu verweisen.[2] Hier ist die im Laufe der Jahre allmählich immer steigende und wachsende Geschicklichkeit und Kühnheit jener Fälscher genau nachgewiesen. Eine Menge von Goldarbeiten, die vielfach mit Inschriften ausgestattet sind, rühren von ihnen her. Die mir bekannten Stücke zeigen, dass auch diese Fälscher dem Golde gerne durch Erde und künstliche rote Flecken ein antikes Ansehen zu verschaffen suchen; einen gewissen rotbraunen Belag indes, der echten Goldsachen oft eigen ist, haben die Fälscher bisher nirgends nachahmen können. Gern verwenden sie kleine antike Teile, Medaillons, Glaspasten, Steine, Bronzenägel u. a., um die falschen Goldsachen durch diese Zuthaten glaubhafter zu machen. Die Goldarbeiten selbst zeigen sehr geringes Stilgefühl und völligen Mangel kunsthistorischer Kenntnisse; denn sie mischen Motive der verschiedensten Epochen durcheinander und ihre Figuren sind gänzlich stillos, ungeschickt und meist widerwärtig modern in der Bewegung. Sie stehen also künstlerisch auf einer viel tieferen Stufe als die griechischen Terrakottafälschungen, und ihr ungeheurer Erfolg ist wohl nur der hypnotisierenden Wirkung zu danken, die das Gold auf die Menschen zu haben pflegt.

Ein Hauptstück dieser Fälscher, das im Sommer 1895 auftauchte, war eine grosse goldene Krone mit einer am unteren Teile ganz wie an der „Tiara“ angebrachten Weihinschrift an Achilleus Pontarches, den Heros von Olbia, am Hauptteile mit Guirlanden im Empirestile und mit zusammenhanglosen, gänzlich stillosen, einzelnen Bildern nach Vorbildern verschiedenster Zeiten und darunter auch nach einer gefälschten Silbermünze; ein Zinnenkranz krönte das Ganze. Weiteres darüber vgl. bei v. Stern a. a. O. Diese Krone ward nun nicht von den Fälschern, die das nicht gewagt hätten — denn bisher hatten sie nur bei unerfahrenen Sammlern Käufer gesucht —, sondern von einem harmlosen früheren Käufer dem Berliner Museum angeboten und ward dort in der That mit Begeisterung aufgenommen; ja der Kauf wäre perfekt geworden, wenn nicht im letzten Momente

[1] Vgl. Tyszkiewicz in Revue arch. 1897, vol. 31, p. 168.

[2] Vgl. auch was Graf Tyszkiewicz in Revue arch. 1897, vol. 31, p. 169ff. über südrussische Gold- und Silberfälschungen erzählt.

von seiten eines Kenners, dessen Rat man seitdem in Berlin nicht mehr zu hören scheint, eine Warnung erfolgt wäre.

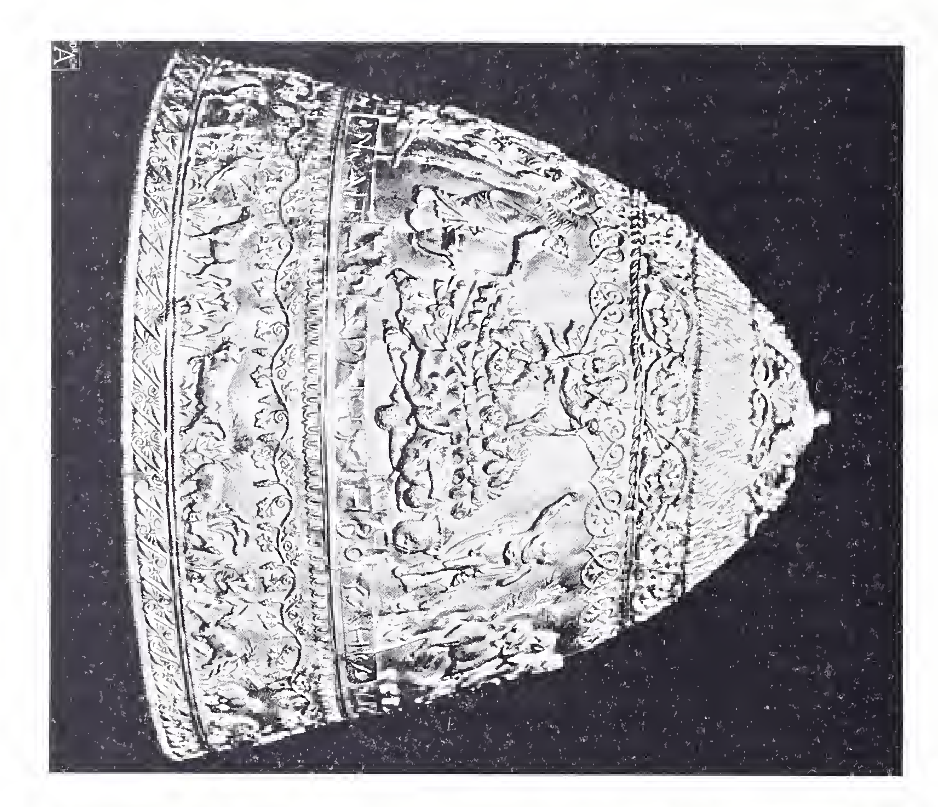






Fig. 22. Die zwei in den „Intermezzi“ abgebildeten Ansichten der „Tiara“.

Das unerhörte Glück aber, das dieses Diadem immerhin in Berlin hatte, ermutigte die Fälscher sofort zu einer viel kühneren Leistung, mit der sie sich

nunmehr selbst an die grossen Museen wandten: im Winter 1895/96 entstand die famose „Tiara des Saitapharnes“, die im Frühjahr 1896 zunächst in Wien angeboten







Fig. 23. Die zwei anderen Ansichten der „Tiara“.

ward, wo sie fast geblieben wäre, da O. Benndorf für sie gewesen und alles gethan haben soll, um ihre Erwerbung dort zu veranlassen. In Paris fand sie bekanntlich

im Louvre ihren Platz und sogleich auch begeisterte Lobredner. Auch in Berlin soll man sie für echt gehalten haben.[1]

Es sind ein paar Jahre seitdem verflossen und es scheint schon fast eingetroffen zu sein, was ich voraussagte[2], dass man bald nicht mehr begreifen werde, wie man sich einst über ein so widerwärtiges, evident modernes Machwerk hatte aufregen können. Zum Nachweise der Fälschung habe ich in den Intermezzi zum letzten Male das Wort ergriffen.[3] Auch wüsste ich in der That nichts hinzuzufügen. Als einzigen Nachtrag, der besser spricht als alle Worte es vermöchten, gebe ich beistehend (Figur 22. 23) ausser den beiden früher in den Intermezzi publicierten auch die photographischen Abbildungen der zwei anderen Ansichten, die mir damals noch nicht zu Gebote standen; sie werden den Lesern meiner Beweisführung in den Intermezzi willkommene Verdeutlichung bieten. Man kann diesem widrigen Pasquill auf die Antike nicht besser zu Leibe gehen, als wenn man es niedriger hängt.

V.

Auf dem Gebiete der Vasenmalerei ist die Fälschung glücklicherweise sehr behindert. Denn während man bei den bemalten Terrakotten die antike Technik vollkommen genau nachahmen kann, ist es bisher noch niemand gelungen die antike Vasentechnik wiederzufinden.[4] Das Geheimnis der Firnissfarbe, welche die Alten benutzten, ist noch ungelöst; niemand hat sie bis jetzt nachzumachen verstanden. Daher sind denn gefälschte Vasen sehr leicht zu erkennen. Wenn es ihnen auch für die oberflächliche Betrachtung zuweilen gelingt Farbe und Glanz der antiken Firnissfarbe nachzuahmen, so erweist sich diese doch bei Untersuchung mit Säure oder Alkohol sofort als gefälscht. Vasen mit Firnissmalerei werden daher auch nur für ganz Unerfahrene gefälscht.

Dagegen lässt sich die Technik der matten Malerei auf weissem Grunde sehr gut nachmachen, weshalb in bemalten weissen Lekythen und anderen weissgrundigen Gefässen recht viel gefälscht wird. Die Vasen selbst sind dabei immer antik; denn sie täuschend herzustellen würde die Fähigkeit der Fälscher übersteigen. Auch ist nichts leichter zu beschaffen als weissgrundige Lekythen, deren Malereien gänzlich zerstört sind, die also zur Anbringung neuer Kunstversuche sich eignen. Natürlich werden diese modernen Malereien dann auch wieder teilweise mit Erde überzogen oder künstlich beschädigt. Zumeist sind diese Fälschungen leicht zu erkennen; denn die Beschaffenheit der antiken Farbe und vor allem der Stil, die grossartige Sicherheit der Zeichnung der echten Originale ist doch sehr schwer zu treffen. Zu bemerken ist noch, dass die Fälschungen in der Regel nur an Konturzeichnung sich wagen und vor voll ausgemalten Gewandpartieen, welche die Originale in der Regel enthalten, sich scheuen.

[1] Oeffentlich wagte sich freilich nur F. Köpp damit hervor, vgl. Intermezzi S. 83, Anm. 2.

[2] Intermezzi S. 83.

[3] Intermezzi, Leipzig 1896, S. 81—92.

[4] Vgl. auch Tyszkiewicz in Revue arch. 1897, vol. 31, p. 310.



